

**CENNI STORICI
DELLE VARIE
MANIFESTAZIONI
DELLA MUSICA DA
PIANO FORTE E...**

Leto Puliti





56.

CENNI STORICI

DELLE VARIE MANIFESTAZIONI DELLA MORALE DA PIANA FORTE
E DEI DIFFERENTI METODI
D'AVVANTISMO NELLO STUDIO DI QUESTO INTERESSE

CONSIDERAZIONI

Intorno al quesito: a qual modo deve fare della moderna proposta
d'innalzare gli Atenei al rango del paese forte, facendo in loro
gli esponenti della 4. età in nome di *Una Manella capace di Una
materiale?* »

Stampa fatta nel sistema dell'incisione del R. Istituto Valsile
il dì 20 gennaio 1897
del Lanciatore SAN LEO PULITO.

Revisita degli Atenei alla Biblioteca del R. Istituto Massimo in Firenze, 1897

CENNI STORICI

DELLE TAVOLE MANIPOLARIE DELLA MURICA IN PIANO PARETE
E DEI DIFFERENTI METODI
D'ATTACCO ALLO STUDIO DI QUESTO DISCIPLINANDO

•

CONSIDERAZIONI

Intorno al quoziente e qual modo deve farsi della medesima proposta
d'intendere gli elementi al corso del piano forte, secondo per loro
gli elementi della è data la base di. Ho dunque stabilito di Ho
naturale? »

—————

Roma, 1872, nel stampa nazionale del 6 28 gennaio 1872

AdP. Roma, 1872

Cav. LETO PULITI.

—————

[Rivista degli studi sulla storia della lingua e della letteratura in Firenze, 1872]



456
7

L.

Signori!

Se scopo delle Arti è quello di destare nell'animo emozioni di diversa natura e soprattutto di carattere utile e nobile, tale debb'essere principalmente il fine della musica, la quale più delle altre scritte tende a ingentilir i costumi. La musica perciò deve sempre avere un fine essenzialmente educativo e civile. Per giudicare se esse corrisponde allo dignità dell'ufficio, basterà dunque studiare e conoscere le canzoni che mira a disorgliare.

Non crediate, onorevoli colleghi, che con queste premesse io intenda dar principio ad una curiosa storia dei progetti dell'Arte bella che in quest'aula si suona, o ad una dissertazione stentamente intorno alla musica in genere, nelle diverse fasi delle sue varie manifestazioni. Ciò sarebbe consistentemente superfluo al mio soggetto. Tuttavia affinché le conclusioni alle considerazioni che formano l'ultima parte del mio discorso possano essere giustamente interpretate, giova che io esordisca con una compendiosa esposizione del con-

lancanti di gusto e di forma nella musica scritta pel pianoforte, non che della modificazioni d'el presentarsi della sua esecuzione operabili in varie epoche, e confronto dei progressi ottenuti nella parte esecutiva, o sia nei metodi di studiare gli allievi allo studio di questo istrumento.

La sostituzione del martello al mazzuolo a bocce di penna o di cuoio, nel sistema di porre la vibrazione in quella del clavicembalo, produce una completa trasformazione di quell'Istrumento a corde plectrate.

Il *gravicembalo a penna e forte*, ussita invenzione non meno felicemente pensata che eseguita in Firenze prima dell'anno 1711 da Bartolommeo Cristofori padovano, rimbalzata ed approvata dal Serenissimo Principe di Toscana, siant' un istrumento creativo (cioè a persuasione) del tutto nuovo. (*Vedi la nota an. 184.*)

La corde vibranti del clavicembalo producono oscillazioni d'inscrutabile ampiezza; imperocchè lo scatto della lingua o leccchi non potendo esser fatto che in un solo modo, le corde vengono urtate con forza sempre eguale. La immutabile intensità dei suoni di quella istrumento, vi rendeva impossibile la espressione.

Questa ammirabile facoltà di trasformare nell'altra natura i propri affetti pote invece essere facilmente ottenuta col pianoforte, perchè l'ampiezza del movimenti vibratori e conseguentemente l'intensità dei suoni vi può esser in mille maniere modificata, mediante le infinite gradazioni di forza del dito, che può imprimere al martello.

Ciò per altro, come era naturale, una grande trasformazione nel gusto e nella forma della composizione stessa per questi istrumenti, come nell'arte di regale. Il sistema armonicamente scrupoloso di Frescobaldi, di Handel, di Giovanni Sebastian Bach, ebbe posto ad una nuova fondazione. La detta musica di questi grandi scrittori agiva particolarmente sulla facoltà dell'intelletto: non avendo nell'armonia alcun principio d'imitazione, lo esortava che non potesse a simulare, e cioè vaghe e indistricate. In que-

sta, che la considero come l'apice della musica di medievale, la forma definitiva delle composizioni per clavicembalo senza il preludio, la fantasia e la fuga.

Giunti al possesso di un strumento che meglio permettesse loro di esprimere i propri affetti, i nuovi pianisti abbandonando la stile legato del loro predecessori, si fecero necessariamente padroni e costruttori di composizioni gli allineati colla melodia.

La musica acquistò allora un linguaggio che scendeva direttamente al cuore. L'innata piagnucolosità, il malinconico senso, la gioia innocente, il fastidio estremo, il sorriso della natura sono le immagini che i nuovi compositori dipinsero colla inimitabile verità della loro melodia. Fu quella l'età dell'oro del pianista.

Questa epoca fortunata che lo dico dell'affetto, fu segnata dalle inimitabili composizioni di G. Haydn, di Dussek, di Clementi, ec. La fantasia di un tal tempo, colla stessa il punto alla mente in tre tempi, lo quale divenne la forma tipica dei pezzi da P. P. Il sonata appartiene a questa epoca.

I geni colossali di Mozart e di Beethoven espressivamente comparsi, diedero più ampio sviluppo alle forme, innaturale e raggiungevano almeno lo stile, e suscitando emozioni più profondamente sentite e di genere più elevata, soddisfecero il gusto.

Le composizioni di Mozart e di Beethoven segnano ancora, e tale stile, l'apice del sublime per la musica da pianoforte.

Venne la fine di questa epoca schiacciata l'uso del Pianoforte conchiuso e rendersi generale. Importanti perfezionamenti vennero introdotti nella sua costruzione. Merco l'opera dei fratelli Erard, la sensibilità e la estensione del pianoforte furono notevolmente aumentate ed essi facilitarono tutta il meccanismo dell'esecuzione.

I giovani pianisti poterono in evidenza quasi nuovi vantaggi dell'istrumento, inventando tratti di nuovo e più ar-

Qsto movimento, del quale si servivano per amore e rivaleggiare le nuove forme della musica sacra. Cruxen, Weber, Hummel, Kalkbrenner, sono i principali esponenti di questo movimento della musica da P. F. che lo qualificò col titolo di *brillante*.

Le loro composizioni nelle quali il movimento spesso rivaleggiò, ma giammai soffocò il pensiero, ispirato suonando meno che nella precedente epoca determinata; sempre però di carattere elevato e distinto. Fu principalmente la questa epoca che ebbe luogo i concerti, grandi pezzi, specialmente destinati a far esibire l'ingegno dello strumentista.

In tutte le composizioni di stile più o meno sereno degli autori in qui nominati, il pensiero ebbe sempre predominio sul movimento, e ripetute furono le cartigliate forme consacrate dall'arte. J. Haschke non più specialmente alla seconda epoca, ma fu visto da K. Herz nell'inventare pezzi sempre più arditi. La saga che ebbe per qualche tempo la musica di quest'ultima, segue un periodo di transizione tra l'epoca precedente e la successiva. La forma tipica delle sue composizioni fu la variazione. Le sue opere, di stile sempre brillante e libera, vennero evidentemente ricamate dal dilettante, di cui già cominciava a dissiparsi il modo musicale.

Durante questo periodo conobbe la decadenza dell'arte; il culto del classicismo illogico e ben presto si estinse.

I nuovi e più grandi perfezionamenti portati nella costruzione del pianoforte offrirono all'ingegno degli strumentisti nuovi e più grandi accordi.

L'aumentato valore della corda, i nuovi meccanismi della tastiera, la sua estensione portata a quasi otto ottave, l'armatura dei piani armonici, aumentarono grandemente le risorse dell'istrumento. I pianisti allora presentando i nuovi e grandiosi affetti che potevano trarre dalle nuove qualità del loro istrumento, risolvono lo studio a farne studiare o ad aumentare coll'arte la potenza.

Un pianista di merito senza, Sigismundo Thalberg, immaginò di far cingere ai nuovi centri del P. F. con sette

esistente, una lunga melodia, ascendente ed una parte brillante negli acuti e accompagnandola con un basso vigoroso. L'effetto sonoro di questo stile (in vista del quale l'istrumentista sembra tenuto da tre o quattro mani) riesce prodigioso.

I pianisti esordono questa nuova forma, seguita l'ultimo termine del progresso.

Di una s'impadronì il nuovo parco degli insetti imitatori, i quali crendosi una formula generale, l'odepneone (secondo lo spirito del secolo) come praticato di fabbricazione industriale di grandi esperimenti o fantasie occorrono produrre per sopprimerli alla umana conoscenza del giorno.

Pandora è il nome dato a questo ultimo compositore; e, a quanto sembra, dato a bella posta per denotare ciò che è in esso assoluto difetto. Questa invenzione musicale ebbe da 30 anni a questa parte un rapidissimo progresso. Tutte sono soggettate alla forma inventata dal Thalberg; un rumore incontrando in esse le opere bellissime di che l'ultimo pianista di Vienna ha saputo creare le opere sue. Una melodia più o meno volgare (ordinariamente tratta dalle opere teatrali moderne) la quale serve di pretesto ad una intrinseca ed indifferente imitazione di passi più o meno brillanti, ma sempre il più facilmente straziati e rumorosi; così in generale il disegno di queste composizioni, le quali tutte distano all'incirca una melodia immagine: lo strale cioè di una povera dionisia, le cui grida sono impetuosi a superare il fruscio dell'organo e della calce che l'ha colta e schiacciata per via.

Frauenau lieti tolleranti di ogni vicenda sono a trovare la loro manifestazione e l'aspirazione delle loro aspirazioni del suo salmo fantastico ed inquieto, allegro adoperano quei mezzi, e fanno la somma degli effetti musicali mirata col compasso e con la squadra. Ma degli altri egli cerca trarre nuovi e grandi effetti dalla potenza sonora dell'istrumento, e meglio si riesce impiegando la stanzetta del clima, il frequente contrasto di modulazioni incante, la

riguarda all'azione e la portanza esclusiva sull'emozione. Non vi è difficoltà insuperabile che egli non abbia tentato e vinta, ed a questo riguardo egli ha riempito il mondo di stupore.

Soglio degli artisti è l'andare del tempo che tende a render l'arte soggetta alla moda. Questa fantasia Dio ha l'impero del mondo e regna su tutti e su tutto. La filosofia, la stessa medicina non possono sottrarsi alla sua potenza. È maraviglia se la propensione al pessimismo, che è il tono di questo secolo (in cui più si cerca di abbacchiare che di risollevar lo spirito) si è impennata nei moderni pianisti, i quali imitando l'esempio dei postiglioni, al compiacimento di stupellare la mente degli uditori con giochi di destrezza e di forza? — È maraviglia se conforme al gusto della letteratura anteriori messa in moda dai poeti e dai romanzieri anglosassoni d'oltremare, i moderni pianisti mirano a suscitare la più forte emozione cercando di impressionare profondamente, ed eccitando al più alto punto l'esultamento del cuore colle potenze della sensibilità?

Nella musica da pianoforte, come in tutta, le piccole cose sono tenute a vile. Qualunque compositore il quale (per servir del motto di uno spiritoso scrittore) riesce a mettere più nero che è possibile sulla carta, pretendendo possedere il genio inventivo, viene malgrado la natura.

Nessuno più si contenta di portare la sua pietra all'edifizio comune; ciascuno vuol costruir un colosso, monumento della propria celebrità. Ogni musicista di oggi un Colosso.

I pianisti della nuova scuola cercano produrre giganteschi effetti coll'incessivo sviluppo della sonorità con che suppliscono al difetto dell'armonia, coll'incessivo frangere di modulazioni eterogenee con che mascherano la meschinità della fantasia; e tutto ciò a totale disprezzo del pensiero, della condotta e della misura, che è alla musica ciò che la dignità è al discorso. Credendo di potere così raggiungere il sublime, essi cadono nello strano e nel falso.

A indicare questi grandi effetti, ad evocare quella forte emozione, i segni ed i vocaboli accitati nell'uso comune non abbino più corrispondente valore. La doppia *f* (*FF*) fa ormai insufficiente a indicare il *forfulness*, a questo effetto oggi se ne addiziona quattro (*FFFF*). Il *force*, il martellato, il robusto, il dolente, il *furive*, il *fremente*, l'esultanza ed altri costanti favori inventati dal pianista della moderna scuola, formano l'edificante linguaggio di che hanno arricchita la più gentile tra le arti; linguaggio che meglio diresti gergo usato nel parlano di un'orgia di malattiosi e di pazzi.

Permettete ai colpi di questi formanti capo la penetrante lacerazione di più formidabili difese. Lo sbarco di ferro diventare poco cosa. I moderni pianoforti colle loro lastre metalliche risonagliano non poco a macchine da guerra bilciate di oscuri, sempre pronte a fulminarsi per le orecchie sotto la pioggia di qualche pianista arrabbiato.

Perchè il gusto è lo specchio del giudizio, domando a voi, o signori, quale idea dobbiamo formarci della estetica di questa moderna scuola e della musica di questa ultima epoca del F. F. che lo chiama dell'*esultarier*?

È quasi inutile, o Signori, che io dichiaro non avere inteso condannare senza distinzione tutti i pianisti dei nostri giorni e le loro composizioni. Mi è noto che uomini di sommo ingegno sono restati fuori dal contagio di questa follia, i quali mantenendo il mestiere della propria individualità, hanno conservato il culto del bello. Dista che io citi tra i nostri, Chopin e Mendelssohn. So bene che tra le famiglie delle composizioni piene di suono e vuote di senso, non poche opere si distinguono per valore che ha fatto l'equivalente solo nelle migliori composizioni degli antichi maestri. Non è a loro nè ad alcuno particolarmente, che si riferiscono le mie parole. La mia critica tende a condannare l'abuso delle formule a grande effetto e il predominio del macchinismo sul pensiero musicale, ovunque essi s'incontrino.

Nè voglio omettere di render tributo di meritato onore

nio ai professori delle nostre scuole di pianoforte, i quali non disprezzando quanto di meglio è stato prodotto al nostri giorni, hanno saputo mantenere nel loro affari viva il sentimento dell'arte colle stupende tradizioni di Clementi, di Muzet, di Beethoven, di Hummel, di Weber, ec.

Una felice alternanza pose accanto alla perfezione la decadenza e dopo di questa il risorgimento. Al punto in cui siamo oggi arrivati nel delirioso collegamento, impensabile la legge degli estensi, specialmente nelle arti, riceve la sua applicazione. I sensi troppo frequentemente usati da essere violenta, presto si fatigano e chiedono riposo. Fortunatamente noi siamo giunti a questo momento. Ora si manifestano i segni di una reazione reale contro le aberrazioni dell'arte moderna.

E qui debbo, o Signori, richiamare la vostra attenzione sopra un fatto importante, il quale non è per certo sfuggito alla vostra sagacia. Questo fatto sembra stare in contrasto con quanto ho esposto finora; ma se ne rivelerà invece necessaria conseguenza e ciò ben vi guardi addosso.

Ha esistuto come a mirarsi che il macchinismo dell'istrumento si modificava migliorandosi, il meccanismo dell'esecuzione si perfezionava di pari passo, mentre la musica per le diverse fedi che il gusto nelle varie epoche le ha fatto subire, si è mossa e mosso complicata, avvicinando alle pure forme della melodia, tratti di vero macchinismo da prima fagoci, leggiadri, scherzosi; quindi viraci, bellissimi, arditi; di poi densi, rapidissimi, tumultuosi, e ciò a crescente detrimento della condotta e del pensiero musicale, fino al punto di essere oggi la distesa delle insuperabili difficoltà che presentano per il virtuosismo.

Per una via diametralmente opposta procedere in pari tempo l'arte didattica o dello insegnamento. Finché il P. F. si mantenesse strumento debole e fragile, non era necessario condannare il giovane pianista al faticoso e arduo tradimento e dargli artificiali e perniciosi eccitamenti rapidi la tattica di quell'istrumento, o a fargli acquistare una

grande rigidezza di mano eguale in tutte le dita. I passi di estrema rapidità non poteransi eseguire sugli strumenti primariamente fabbricati, né erano ammessi nella composizione musicale; talché l'uso del pollice si mantenne esclusivo nella digitazione, fino a che G. Sebastian Bach ve lo introdusse colla restrizione però che il suo passaggio sotto lo stesso dito non fosse impiegato che nei casi di necessità necessaria. D'altra parte la grande intelligenza, e conseguentemente la somma fragilità delle corde, costringeva il pianista a toccare i tasti sempre con molta leggerezza. Lo studio del meccanismo si limitava allora quasi esclusivamente ad acquistare la completa indipendenza delle dita, qualità indispensabile per bene interpretare le composizioni di stile legato e soprattutto le fughe. In esse ciascuna dita deve essere egualmente qualificata a vincere difficoltà speciali, ma grandi così, che le composizioni di quell'epoca possono essere oggi difficilmente eseguite, richiedendo una digitazione particolare e fuori d'uso. Il metodo di arrivare l'esecutore al conseguimento di questa attitudine era il lungo esercizio delle scale e dei tratti di stile fugato; ciò che in altri termini significa, che il principiante veniva immediatamente applicato allo studio delle maggiori difficoltà di esecuzione.

Muzio Clementi, il quale aprì la via quindi aperta dai migliori metodisti, perfezionò molto la parte decorativa dell'arte di suonare il pianoforte. Nel suo celebre *Gradus ad Parnassum* l'allievo viene per gradi portato innanzi ad affrontare difficoltà speciali e a mano a mano maggiori, mediante esercizi progressivi, per quali l'autore scelse il portamento più appropriato ad accelerare l'avanzamento dell'allievo.

In questi esercizi come in quelli di Czerny, di Brezini e degli altri didattici che ne seguirono la traccia, i tipi fondamentali dell'esecuzione rapida leggiera che provengono nei difficili di meccanica da superare, sono sempre associati ad un pensiero che presta loro la forma e la condotta di un pezzo musicale e ne rende più difficile lo studio. Carlo

Carmy, raccogliendo questi tipi e le varie forme comuni-
cate dall'uso, ebbe il felice pensiero di presentarle a nota,
spogliandole da ogni combinazione armonica, affinché lo stu-
dioso potesse meglio e più presto impararle. Con questo in-
teendimento egli compose opere concilianti (*Studi della cele-
rità, Arte di scegliere le dita, ecc.*) che entrarono nel domi-
nio dell'insegnamento didattico e hanno fatto progredire verso
la semplicità e presto verso la perfezione.

Profondamente ancora più grandi vennero per dotti guide
raccolti nella parte più elementare dello insegnamento.

Una delle più grandi difficoltà della digitazione è per-
sino il passaggio del pollice sotto le altre dita, perchè opera
un duro cambiamento di posizione e di traslazione della
mano. L'esecuzione della sola macchina necessariamente
tale difficoltà e questa più che negli altri casi si presenta
maggiore in quello del *di*, perchè il passaggio del pollice
oltre e non corrispondere per le due mani agli stessi gradi
della gamma, non è neppure indotto dalla interposizione
di alcun tasto nero. Ciò non ostante la scala di *di* natu-
rale maggiore per lunghezze tempo e per accuratezza, non
è stata considerata come il primo grado dell'insegnamento
elementare della tastatura. Augusto Eduardo Müller fu
il primo ad avvertire della inconvenienza di occupare in-
torno a questa grande difficoltà l'attenzione dello allievo,
prima che la sua dita fossero rese abili ad eseguire tutte le
combinazioni di note che non seguano questo passaggio. Fu
danco che iniziò il moderno sistema di esercitare l'allievo a
questa combinazione, prima di esercitarlo alla scala della
gamma; e a tale effetto egli compose una serie di esercizi
in tono di *do* naturale assegnati da altri in tono di *re* *b*,
per l'uso del pollice e del mignolo nei tasti neri.

Nel sistema di Eduardo Müller le dita sono successiva-
mente abilitate sul cinque neri e subito *falato*. Kalkbren-
ner spiegando più avanti l'analisi, si accorse che prima di
cedere l'allievo agli esercizi di Müller avrebbe stato utile
addestrarlo a dare a tutte le sue dita pieghevolezza, elasticità

diti a forza eguali, e soprattutto ad acquistare una completa indipendenza tra loro. A questo effetto egli propone di far agire ciascun dito separatamente e comporre serie di esercizi, nei quali, da prima un solo dito agisce lavorando più volte un medesimo tanto con progressiva forza e velocità, poi due, poi tre, ecc., rimandando gli altri fini ed immobili sui tasti. Per vero questo sistema non è un nuovo ritrovato di Kalkbrenner, avendocene bellissimi esempi negli studi di Clementi e segnatamente al num. VI del *Gradus ad Parnassum*, in quell'esercizio particolarmente destinato a rendere la dita indipendente. Ma è a Kalkbrenner che noi dobbiamo la utilissima applicazione, che oggi di rimane uno nelle scuole e che costituisce il primo grado dell'insegnamento elementare del P. F.

II.

Questa, o Signori, non è che la dimostrazione del fatto sul quale io velli richiamare la vostra attenzione, cioè, che mentre col succeduto crescente sviluppo della dizione meccanica ed acustica dello strumento, la musica del P. F. passando dal semplice al composto, ha proceduto verso la confusione, l'insegnamento elementare al contrario ha con diverso ed opposto cammino progredito verso la perfezione che ha oggi raggiunto secondo la meta della più grande semplicità. La semplicità è attributo della perfezione; la instabilità ne è conseguenza. Intimamente convinto di ciò, non senza un sentimento di diffidenza, io la confesso, poi scoppiare la notizia di una innovazione a questo sistema modernamente proposta, consistente ed iniziare gli alunni al suono del P. F. facendo far loro gli esercizi delle cinque dita in tuoni di re e solchè di do. Ma poiché io sento avere questa innovazione già con felice risulteramenti sperimentata in Germania, parrenni che era meritevole di occupar solennemente la vostra attenzione, o Signori, e quindi io mi proposi di richiamarvela, come io sono per fare con alcune considerazioni

intorno al Tronco considerando che le potestà si svolgono, considerandosi che dettate sono da una spinta della più imperiosa necessità.

Ignoro se altri prima del sig. M. Don. Tupperi abbia di ciò dato pubblica notizia in Italia. Il signor Tupperi espose alla seconda sezione (didascalica) del primo Congresso mondiale italiano, tenuto in Napoli nell'ottobre dell'anno 1854, il vantaggio che avrebbe ottenuto la posizione del polso nel pianoforte se gli esercizii delle cinque dita fossero fatti col tacit uol (nel modo sopra esposto), e avrebbe avere vedute col propri occhi le prove dei felici risultati ottenuti da distinti maestri alemanni. Egli manifestava quindi il desiderio che « la sezione didascalica del Congresso si occupasse seriamente di questa proposta, vi apponessse l'approvazione, raccomandando ai maestri di pianoforte di accettarla, almeno come esperimento, per appagare poi la modificazione verso il secondo Congresso e quindi dichiararla loro fondamentale dei principi del F. F. » (Vedi *Minister del Circolo Arcano*, anno II, N° 4, pag. 41 e 42).

Non so quali solidi argomenti vi opponessero i membri della sezione; ciò in Italia, però che non vi si presentò unanimemente contrario.

Più tardi il maestro Cesare Tambini di Vienna fece esperimento del sistema proposto dal maestro D. Tupperi sopra un giovanetto affetto di gotta, come ci disse, di musica e di pianoforte. Egli non di pubblica ragione i risultati ottenuti, maggiori di quanto avrebbe sperato, permettendo per ancora del vero però, che ci non adopri il nuovo sistema esclusivamente, ma solamente quel tanto che prima ingiunge alla maggiore facilitazione delle aperte progressioni e delle giuste e rette posizioni delle mani sulla tastiera. (Vedi la citazione).

Ecco come egli enumera i principali vantaggi ottenuti:

1.^a Regolare posizione della braccia e del polso, tenendoli l'ulteriore nella necessità di tenere alti questi uffici.

2.^a Scurare di battere il tasto col suo mezzo, giac-

ché se il dito non è giunto al suo posto sul tasto nero che è più stretto, deve necessariamente strisciare da una parte o dall'altra;

3.^a Maggiore prontezza nell'aggiungere la forza di tutta o di qua le dita, e particolarmente del due quarti, perchè essendo i due terzi del braccio sul 4.^o tasto bianco, e perchè appunto ad un livello più basso degli altri che sono appoggiati sui tasti neri, ne risulta di necessità uno sforzo maggiore per alzare il quarto dito;

4.^a Ritardarsi delle dita, perchè essendo la mano avanzata un po' verso il fondo della tastiera, il dito trovasi nella impossibilità di stare così scarsa urtica nel coperchio della tastiera stessa;

5.^a Abitudine di tenere le mani levanti verso la tastiera evitando il vizio comune e molto di ricorrere sulle dita dei tasti bianchi. (Vedi loro citato).

Avanti di entrare nel merito della questione, io debbo notare esistere nello esperimento del signor Trombini una circostanza pregiudiziale, la quale attiene grandemente il valore dei suoi risultati, in quanto però noi vogliamo far valere come difesa del sistema proposto.

E questa circostanza si è che il signor Trombini non lo ha praticato nel modo esclusivo nel quale lo proponeva il M. Tappati, ma soltanto per tanto che poteva influire alla maggiore facilitazione dello spirito progressivo.

Il che significa (e lo stile non comprende il senso di quella frase) che egli si è servito del nuovo sistema non a sostituzione ma a sussidio dell'antico, e solo come mezzo di avanzamento. Chechè sia di ciò, lo scende all'incanto del soggetto nello stretto senso della proposta formulata dal maestro D. Tappati, considerandola nel doppio rapporto della posizione del corpo, del braccio e della mano del suonatore, non che del movimento della sua dita.

Affinchè tutti i movimenti della mano possano eseguirsi con libertà è necessario che i gomiti del suonatore si trovino parati un poco in avanti del corpo e che l'avanzamento sia leggermente

inclinata verso la tastiera, ad un livello presso a poco intermedio tra i tasti neri ed i bianchi. L'esercizio sui tasti neri del pianoforte condurrà naturalmente ad ottenere questa posizione del gomito ed assai più l'allievo a portare le mani in avanti. Ma per quanto la distanza del corpo dalla tastiera si possa facilmente proporzionare alla statura dell'esecutore, è a temersi che il suonare costantemente e per lungo tempo sui tasti neri, obbligando il giovanetto a sedere troppo vicino ai tasti, debba farli contrarre una cattiva abitudine, che può avere più tardi una triste influenza sull'executione. Non sembra però grande importanza a questo dubbio e ritengo che, relativamente alla posizione del braccio, la differenza del tono nell'esercizio della cinque dita, non possa indurre effetti molto conclusivi né in meglio, né in peggio. Per quanto concerne la inclinazione dell'avambraccio e del polso, è certo che l'allievo, suonando sui tasti neri, sarà obbligato a non lasciarli cadere in braccio, perché così facendo il polso della mano andrebbe ad appoggiarsi sui tasti bianchi. Sotto questo rapporto io credo coi signori Tappati e Trombini che la progettata innovazione offra un vantaggio incontestabile.

La normale posizione della testa del pianista deve essere naturale, ritardata. In questa posizione, le dita devono trovarsi leggermente arcuate, in modo da tenere il tasto col polpastrello dell'estremità. Debbono inoltre essere disposte in guisa da formare un semi-cerchio ed abbassarsi ad un medesimo livello sopra un piano orizzontale, mentre il pollice ed il mignolo debbono trovarsi sul medesimo piano verticale. Questa posizione può essere perfettamente conseguita ponendo le dita sopra i tasti bianchi. Presentando così una considerevole lunghezza, il giovane allievo può facilmente distenderli sopra la sua dita e contrarre una viziosa abitudine che renderà il suo tutto incerto e senza forza. Questo inconveniente sarà più facilmente evitato nell'esercizio sui tasti neri, nei quali l'allievo sarà naturalmente obbligato ad innalzare la dita per non urtare nel capotasto. Ma questo ci condurrà ad incorrere

realisti d'altra genere prodotti dall'abbinde abbassamento dei medi ed un livello inferiore delle altre dita. Una di tali incurvamenti consiste nell'abbinare le dita ad una posizione anormale; l'altro nell'aumentare nei medi il pronome che i flessori delle dita tendono naturalmente ad avere sugli estensori. Questo è maggiormente terribile per le sue conseguenze, come vedremo in appresso.

Un bel tutto ed un meccanismo libero e facile, sono le condizioni indispensabili per raggiungere una perfetta economia nel P. F. A conseguire queste qualità è indispensabile che le dita abbiano acquistato una completa agilità di forma e di movimento. Anzi di porci a confronto il valore dei due sistemi di società considerati sotto questo rapporto, noi sia potremo espone con bei tratti la ragione anatomica per la quale la agilità di forma e di movimento nelle dita non si abbia per naturale disposizione organica della mano, e quali sono le cause che impediscono i liberi movimenti dell'anulare e del minimo e ne limitano la relativa forza. Io non potrei presentare una più chiara e più completa descrizione di quella fatta dall'Illustre anatomista prof. Crandall nel suo *Rapporto sulle cause della dipendenza dell'anulare, ecc.*



« La disposizione (sono due parole) che si osserva alla regione dorsale consiste in due tendinee tendinee (Vedi la figura A, B.) che consistono nel tendine estensore dell'annulare, vanno a finire, l'una al tendine estensore del medio, l'altra al tendine estensore del minimo; questa è la generale regola più considerabile della prima. Aggiungo che la stessa alle varietà anatomiche numerose che presentano queste tendinee, sotto il rapporto della loro forma e anche sotto quello della loro vicinanza all'articolazione delle dita con il corpo della mano, si può considerare come due briglie semiseparate, cioè del tendine dell'annulare agli altri due tendini.

« Consegue da ciò che il movimento d'estensione impresso dalla volontà all'annulare, deve necessariamente essere condiviso col medio e col minimo. E tale è la solidarietà che esiste tra il movimento d'estensione dell'annulare e i movimenti d'estensione del medio e del minimo, che allorché questi ultimi due dita sono fortemente piegati contro il polso della mano, l'estensione dell'annulare è impossibile, nemmeno col più grande sforzo della volontà. Ora giovi notare che non vi è reciprocità perfetta di dipendenza tra le tre dita, atteso che il minimo è fornito di un estensore proprio e che d'altronde non è libero al di dentro; che il medio, a sua dire, non ha estensore proprio, ma è preso e poco libero dalla parte dell'indice, mentre l'annulare, per una parte non ha estensore proprio, e per l'altra è fissato ai suoi lati interni ed esterni ai tendini estensori del medio e del minimo, mediate i due semi-tendini tendinee di cui ho parlato.

« La disposizione anatomica della regione palmare che rende, se non affatto impossibile, almeno estremamente difficile e limitatissimo il movimento d'estensione dell'annulare nella sua collocazione nel corpo della mano, allorché il medio ed il minimo sono precedentemente piegati, questa disposizione anatomica, dico, consiste in un ligamento trasversale dipendente dall'aponeurosi palmare la quale occupa

e la faccia anteriore dell'articolazione delle dita con il corpo della mano e le pieghe cutanee interdigitali, e trasmettere sensazioni prolungamenti alla pelle.

« Ora questo ligamento, che è fascia, allorché le tre dita, medio, anulare e minimo, sono piegate insieme, diviene fortissimamente stretto allorquando il medio ed il minimo essendo piegati, l'anulare è mantenuto nell'estensione; e la sua potenza è così manifestata da due bright cutaneæ che vanno divergendo dall'anulare al polso della mano. » (Vedi *Méthode raisonnée de mesurer de la main, etc.*, de F. Levaucher D. Urdo, pag. 84).

L'espansione spandervata (C) che nella regione dorsale insieme unisce i tendini del medio e dell'indice è una membrana di forma lamellare, sottilissima e molto distante dalle articolazioni della prima falange colle ossa del metacarpo. La sua struttura siccome la sua posizione, ne rendono nulla e insignificante l'azione sulla libertà di movimento delle due dita, perciò il Crivelliere stima superfluo il far di una particolare menzione.

La stessa mano sostiene di relazione che determina e modifica l'indipendenza di movimento delle dita, ne determina e modifica del pari la relativa forza. È evidente che il grado di forza col quale il pianista può battere i tasti del suo istrumento, deve stare in ragione diretta del grado di estensione a cui egli lo eleva prima di abbassarlo; imperocchè il colpo è sempre il risultato di due azioni distinte, quella cioè di estensione e d'innalzamento, e quella di flessione o di abbassamento. Da ciò scorgevasi che il grado di elevazione cui potrà inchinarsi isolatamente ciascun dito di una mano poggiata sui tasti del pianoforte e preparata ad eseguire gli accordi delle cinque dita, indicherà così esattamente il grado della relativa indipendenza e molto approssimativamente quello della relativa forza.

Ha detto approssimativamente, perchè la forza di penetrazione delle dita essendo il risultato di più cause concomitanti (lunghezza del dito, libertà di movimento, elevazione,

impulso, ecc.), la legge sopra enunciata non potrebbe rigorosamente essere applicata alla determinazione della forza relativa delle varie dita tra di loro; non può esattamente vera ogni qualvolta si tenti di determinare il grado di forza, del grado di elevazione di un medesimo dito, ritenendo invariabili tutte le altre cause concomitanti.

Considerando che solo della pratica applicazione di questi principii averi potute ottenere critici e prove veramente conclusive per giungere alla soluzione del quesito che io mi era proposto, volli determinare experimentalmente i diversi gradi di elevazione, cui può isolatamente elevarsi ciascun dito di ambo le mani disposte nella maniera come per eseguire gli esercizi delle cinque dita nei due casi di de ari e di re h . L'esperienza fu fatta con mani di grande ampiezza già esercitate al suono del P. E., dando la maggior possibile distensione alla dita, e mantenendo le falangi e i polsi costantemente fermi. I risultati di questi esperimenti sono notati nei due seguenti prospetti, di cui il primo per la mano destra, ed il secondo per la sinistra. Le alture vi sono espresse in centimetri.

I.

DADO DESTRA	Dito anulare maggiore		Dito br. maggiore	
	Tasto	Elevazione in. m.	Tasto	Elevazione in. m.
Mellon	sol	8	La ^b	8
Anulato	Fa	6	sol ^b	4
Medio	Mi	8	Fa	8
Indice	Re	12	Mi ^b	11
Pollice	Do	10	Re ^b	10

II.

SUONO SUSSISTENTE.	Re naturale maggiore		Re bem maggiore	
	Tasto	Altrimenti + 10	Tasto	Altrimenti + 10
Pollice	Sol	3	La ^b	7
Indice	Fa	12	Sol ^b	11
Medio	Mi	9	Fa	8
Anulare	Re	2	Mi ^b	5
Mignolo	Re	10	Re ^b	5 1/2

Limitandosi ai fatti che stanno in diretto rapporto col nostro argomento, noterò solo tre cose, relative alla esperienza sui tasti del tono di re λ , e sono: 1.^a diminuzione di elevazione dell'indice, eguale in ambedue le mani; 2.^a diminuzione di elevazione dell'anulare di ambedue le mani, ma più notevole nella mano sinistra; 3.^a diminuzione di elevazione del minimo della mano sinistra soltanto.

Tutti questi fatti hanno origine da una causa comune, l'abbassamento cioè del medio di ambo le mani sul tasto bianco di fa nat., ad un livello inferiore delle altre dita. Si scorge per la mano sinistra la costanza laterale dell'anulare del medio (per i quali tasti interposto il tasto bianco del re nat.) in di cui valore si manifesta ancora col minimo.

I soli pollice e medio di ambo le mani, e il minimo della destra non presentano sensibili effetti nella diversità dei due tasti rispetto all'elevazione di questi esercizi. Rimando ora che il grado di elevazione cui ogni singolo dito può elevarsi nelle differenti condizioni di posizione della mano, alla a denotare il diverso grado di libertà di movimento, e rilevando ancora che da questo diverso grado di possibile ele-

razione dipenda la sua differente potenza di percussione sul martello, si può concludere dai risentimenti della fetta sperimentata, che nella esecuzione dell'esercizio della cinque dita la tono di re^4 , la libertà di moto e di estensione, e conseguentemente la forza di percussione dei dita, si è diminuita nelle seguenti proporzioni:

di —	Nel pollice e nel marte di unire le mani e nel movimento della destra,
1,50 —	Nel movimento della sinistra;
1,12 —	Nell'azione di unire le mani;
1,75 —	Nell'azione destra;
1,75 —	Nell'azione sinistra.

Risulta dunque evidentemente che l'istruimento degli esercizi della cinque dita offre più difficoltà nel tono di re^4 che in quello di do nat.

È ciò un bene o un male per il principiante che venga iniziato alla scala del P. F.? Dovremo noi riguardare ciò come mezzo conservativo, o piuttosto sfavillante del suo progresso?

Abbiamo voluto che la mani di grandi dimensioni e già esercitate al suono del pianoforte, l'azione destra parte un quinto e il sinistro un terzo della sua elevazione, vale a dire della sua libertà di movimento, non potendo distendersi e sollevarsi (e male pure e una generalizzato sfarzo) che all'altezza di 4 e di 2 centimetri. Conseguentemente alle pressioni leggi di meccanica e di circolazione sanguigna, risulta che i due dita hanno perdute in questo esperimento un quinto e rispettivamente un terzo della loro forza iniziale. Il perchè è chiaro, che se nell'esercizio la tono di do i quarti dita eravamo percorsi i tutti con una forza uguale di vincere una resistenza uguale, e noi d'esempio, a 500 e rispettivamente a 300 grammi, nel tono di re^4 invece, la

loro potenza sarebbe rappresentata da resistenza di soli 400 o 500 grammi. Lo sforzo necessario a raggiungerli la eguaglianza di marzione e di forza nella dita (scopo principale di questi esercizi) sarà dunque necessariamente ed inevitabilmente maggiore per le due mani in tono di re^b , e renderà necessaria una distensione delle espansioni tendinee e leggie arcuate che legano gli tendini ai diti esercizi, talmente sfornata, da produrre in brevi istanti una irreversibile atrofiam. Se questi inestetismi si producessero in un caso di grande dimansione e non metto a rischio esercizi, considerate, o Signori, quanto maggiormente debbono effettuarsi nelle deboli e piccole mani di un esordiente fanciulla.

L'abbassamento costante dei tendi diti ad un livello inferiore agli altri nel tono di re^b , oltre al presentare il grave inconveniente di accentuare il predominio che i tendini flessori della dita hanno naturalmente sugli estensori, e pregiudizio dell'esecuzione, rendono questa talmente difficile e penosa negli esercizi di 4.^a grado (ovanti per incipit il passaggio del pubblico sotto tutte le altre dita) che lo la stessa impossibile per le piccole mani del giovanetti.

Il signor M. Trossini conferma, e che l'allievo trova un po' più di difficoltà nei primi giorni; ma questa sparisce, (si soggiunge) in brevissimo tempo per far luogo all'immenso vantaggio di sciogliere e rafforzare il quarto dito per la ragione stessa dello sforzo fatto, e

Su di ciò, due cose sono meritevoli di considerazione:

1.^a Che la formula compensativa un po' più mi rafforza nel concetto che io mi sono formato della deliberazione fatta in principio dal signor Trossini, e ritengo che egli diede servizio dell'esercizio in re^b non a sostituzione, ma a media di quello in de :

2.^a Che, nel caso contrario, l'esperienza sopra un solo giovanetto (in cui egli può avere incontrato una fortunata eccezione) non basta a dare risultati molto conclusivi.

Non accordo alcuna importanza alla obiezione fatta alla proposta del M. Trossini, che cioè, la vergine intelligenza

dell'allievo se avrebbe di troppo esageratamente ingratitudine d'un tratto nel pelago del quattro mesi benedizionali.

Evidentemente chi è affetto ignora di musica e di pianoforte non può apprezzare nè il valore nè il significato di tali vocaboli, ed a questo riguardo gli sarà indifferente di potere le sue mani sui tasti neri anziché sui bianchi. Ritengo però che la troppa grave lesione cui gli alunni sarebbero sottoposti al primo ingresso nella loro carriera dello studio del F. F., nel maggior numero dei casi, susciterebbe in loro tale insuperabile avversione per esso, da farglielo presto abbandonare. Tengo inoltre per certo essere la proposta Tappai contraria alla virtù del progresso, e impronunciabile consiglio quello che, per ottenere più facilmente lo intento che desiderate, vi propone di mettervi nelle condizioni più difficili per conseguirlo.

A tutte queste considerazioni si potrebbe opporre da taluno, che parlano a favore della proposta del M. Tappai, i risultati ottenuti dai maestri stranieri. Io poi preferirei la forma di questa obiezione, e considerare che per chiedere rettifiche il quanta, importare anzi tutto conoscere con quante fervori la proposta innovazione fosse realmente accolta nella pratica comune in Germania. Il signor Carlo Drend, distinto pianista di questa città, cortesemente si offriva di procurarmi alcune notizie la proposito, ed a tale effetto si rivolgeva al signor G. F. Peters di Lipsia, persona competentissima, e, come ognuno di noi sa, degna di piena fiducia. La replica del signor Peters è questa: « Nel Conservatorio di Germania si usa far gli accordi a 5 note per i principianti, cominciando dal tono di *Do nat. magg.* »

Arguisco da ciò, che, nessuno del Conservatorio di Germania avendo accettato questa innovazione nel periodo di 3 o 4 anni, o la pubblica opinione se si è manifestata avversa, o la esperienza l'ha dimostrata dannosa. Mancandole così la sanzione della pratica classica, essa perde il solo argomento che la faceva apparire degna di considerazione e rende giustificato il sentimento di diffidenza col quale io ne ricor-

vera l'essenziale e che mi fece intervenire in essa un po' di quella tendenza al pendente che è nelle aspirazioni del secolo, un po' di quella mentalità di gettare nero sul bianco che ha lamentato la talpa del modulari plurimi-compositori.

Laonde sempre più mi persuade che un difetto generale di cui il più delle volte si approfittano e che ci conduce all'assurdo, è l'eccesso della sottigliezza. Quindi è che il migliore, e definitivamente scrivo, non di rado riesce il senile del suono.

Esplorando adesso il nudo di questa considerazione, parei potersi assolvere con tutta certezza:

1.^a Che l'esercizio delle cinque dita in tono di re^b può giovare alla buona posizione del corpo, delle braccia e delle mani dell'esecutore;

2.^a Che l'equilibratura di forza e di movimento delle dita, è non molto più difficile a conseguirsi nell'esercizio di re^b , perchè in questo tono la naturale dipendenza dei quarti di dita viene al caso naturalmente aumentata.

Per questi motivi rispondendo al quesito che ho preso a studiare;

Concluso:

La maniera proposta d'iniziare gli alunni al suono del pianoforte facendo su loro gli esercizi delle cinque dita in tono di re^b anziché di do $nat.$, non è da considerarsi nella pratica generale, perchè contraria alla virtù del progresso.

20 gennaio 1886.

LEO PULITI.

NOTIZIA ISTORICA

INTORNO ALLA INVENZIONE DEL PIANOFORTE

~~~~~

F. X. Fidei parlando della origine del pianoforte dice:

« . . . . en 1716, un Sonteur de Paris, nommé Marcus, avait présenté à l'Académie des sciences deux claviers dans lesquels il avait substitué de petits marteaux aux baguettes pour frapper les cordes. Deux ans après Christophore, florentin, perfectionna cette invention, et fit le premier piano qui a servi de modèle pour ceux qu'on a fait depuis lors. » (*Vedi Fidei, La musica nera è la parte de tutt le musiche*, pag. 169).

Vale la pena di notare come in questa narrazione è giuoco incidevole e correzzabile, non tanto nell'interesse della cronologia ed istoria dell'arte, quanto per rivendicare alla musica italiana una gloria che le è interamente dovuta. Non è vero che Fidei della sostituzione dei martelletti al sistema del clavicembalo sia invenzione del fabbricatore perigino, ed è incerto che un fiorentino per nome Cristoforo, perfezionando la di lui invenzione fabbricasse il primo pianoforte nel 1716. Autore di questa notizia fu Bartolomeo Cristofori padovano, residente in Firenze, ambasciatore al servizio del granduca Cosimo III. Nell'anno 1711, aveva già fabbricato tre di tali istrumenti cui aveva dato nome di *gravicembalo col piano e forte* e già in quell'epoca aveva introdotto una modificazione alla sua prima invenzione. Ecco quanto in proposito di questo assunto Don Gian Rinaldo Carli nella sua *Quer pasticciaccio nella musica antica e moderna*: « Dell'organo si passò facilmente al clavicembalo, che si usò sempre più perfezionando, cioè a che Bartolomeo Cristofori padovano,

vi aggiunger i martelli, della quale invenzione si erano accorti a segno che lo stesso evitò una nuova casa all'estero di venire dalla Germania e dall'Inghilterra; scegliendola come una singolare produzione di quelle scelti nazionali destinate ad illuminarci con i lumi propri degli Italiani, i quali hanno ritrovato tutto esclusivamente un nuovo mondo, e che non hanno saputo mai costruirne con alcun. » (Vedi Carlo G. Rossi, Opere, vol. XIV, pag. 434. Milano 1786).

Per ampio e preciso notizie si possono riscontrare in questo soggetto nell'articolo IX, Nuova invenzione di un grancanale col piano e forte, dal Giornale dei letterati Italiani dell'anno 1711; citato in Venezia da G. G. Erta, sotto la protezione del Serenissimo Principe di Toscana.

La invenzione del Cristofori è minutamente descritta in questo articolo, dal quale toglie la seguente Fig. (V. Tav. annexa) e l'annessa spiegazione, che danno una idea abbastanza chiara del complesso ideato da quell'abilissimo artefice, raro e sodo inventore del pianoforte. (Vedi Giornale citato, Tomo V, pag. 157).

LORO FIGURA.



# RELAZIONE

DELLA

## COMMISSIONE ACCADEMICA

CONSTITUITA

NELL'ASSEMBLEA DEL 15 20 GENNAIO 1887

per servire l'Accademia di Lettere e Scienze.

di

La Commissione municipale nominata dal sig. Cav. Presidente di questa R. Istituto all'oggetto di riferire sul discorso letto dall'Accademico residente signor Cavaliere Loto Puliti nell'adunanza straordinaria del dì 29 gennaio 1887, si riuniva in una sala dell'Istituto addetto la mattina di domenica 14 febbraio alle ore due del mattino preciso.

Era era composta dei signori Professori Giuseppino Maglioli, Alessandro Erice, Enrico Musetti, e Alessandro Biagi.

Il sig. Prof. G. Maglioli prendendo la parola proponeva che dal seno di quella stessa Commissione fossero eletti un Presidente e un Relatore; in seguito di che furono nominati ed approvati i signori Musetti e Biagi, l'uno a Presidenza, l'altro a Relazione.

L'Accademico residente sig. Loto Puliti ascoltava, inteso, e questa adunanza, per dare quelli schiarimenti che al bisogno presentarsi opportuni.

Confermato per tal modo l'adunanza, il Prof. sig. Enrico Musetti nella sua qualità di Presidente della Commissione proponeva la discussione sull'ultima paragrafo, ovvero sulla « Conclusione » del discorso accademico, escudochè in una discussione tutte le idee che farano il pregio scopo dell'adunanza stessa.

La discussione fu di brevissima durata, e quasi, potrebbe

dici che non non può servono il popolo comitare, in-  
quantochè: i quattro Accademici adunati, che avevano gli  
primi pieni cognizioni del preludato discorso accademico,  
proponeva, quasi simultaneamente, che fosse fatta piena ed  
assoluta adesione all'ultimo paragrafo, il quale è formulato  
in' seguenti termini:

« La medesima proposta di iniziare gli alunni al corso  
« del Panoforte facendo far loro gli esercizi delle cinque  
« dita in tono di Re è assai più di là naturale non è ac-  
« cessibile nella pratica generale, perchè contraria alla virtù  
« del progresso ».

A questo punto l'Accademico sig. Paliti, chiesta ed ot-  
tenuta la parola, significava il desiderio che alla prossima  
adunanza accademica fosse presentata l'appendice fatta al  
suo discorso, la quale è corredata di una tavola rappresen-  
tante il congegno del Panoforte Cristofori; e ciò a comple-  
mento, ed anche a rettificazione di alcune notizie storiche  
espresse nella passata adunanza.

Dopo ciò, il sig. Prof. E. Manetti concludeva la Com-  
missione.

ERANO PRESENTI, Presidenti.

G. MACALUSI

A. KALLAS

ARMANDO BIANCHI, Segretario.

L'Adunanza nell'Adunanza del 18 Marzo 1887 approvò all'unanimità  
di 12 voti la soprascritta relazione.





